

# «Memoria de rituales cotidianos» o el alfajor, el burrito, el cucú y el cuarteto

*Ana Gabriela Yaya Aguilar*

[Universidad Nacional de Córdoba  
Universidad Provincial de Córdoba]

**RESUMEN** A continuación, se propone el análisis de dos obras electroacústicas muy cercanas entre sí, *Retrato sonoro de Córdoba* (1999) y *Memorias de rituales cotidianos* (2008) del compositor radicado en Córdoba Gonzalo Biffarella. La primera se trata de un montaje de sonidos grabados en la ciudad de Córdoba y que remiten «semánticamente» a ella. La segunda obra fue compuesta como elaboración de aquel montaje, sobre el que se realizan operaciones electroacústicas que, al tiempo de producir una obra que se incorpora sin fricciones al repertorio, atenúa los rasgos típicamente locales. Para pensar la relación entre estas obras, se ponen en tensión algunos debates en torno a la disputa entre nacionalismo–cosmopolitismo. Para esto retomamos algunas reflexiones sobre estos «ismos», especialmente en Argentina, analizando cuál es el lugar de la música contemporánea en el siglo XXI en nuestro territorio. Así, de las fricciones entre una escucha que se dirige a los aspectos técnico–compositivos y otra a lo «semántico», se apunta a mostrar cómo, en esta obra en particular, aparecen contradicciones singulares respecto de lo identitario.

**Palabras clave:** música electroacústica · nacionalismo · cosmopolitismo · Córdoba · paisaje sonora

**SUMMARY** What follows is an analysis of two electroacoustic pieces *Retrato sonoro de Córdoba* (1999) and *Memorias de rituales cotidianos* (2008) by Gonzalo Biffarella, a composer based in Córdoba. The first piece is a montage of sounds recorded in the city of Córdoba, that relate semantically to it. The second was composed as an elaboration of such montage, applying electroacoustic procedures, which account for a piece that can be accommodated in the repertoire without any frictions and, at the same time, attenuate those features which sound local. To think the relationship between these musical works, we propose to critically analyze some of the ideas concerning these topics, especially in Argentina, with special attention on contemporary music in the XXIst century in our territories. Thus, from the frictions between a type of hearing focused on technical–compositional aspects and one concerned with the «semantics» of sounds, we aim to show how, in this particular piece, singular contradictions regarding the problem of identity appear.

**Keywords:** Electroacoustic Music · Nationalism · Cosmopolitanism · Córdoba · Soundscape

Un tema ineludible de cualquier historia de la música y, de hecho, de cualquier práctica musical es la tensión entre una música «universal» y una nacional/regional. Así como hasta el siglo XVIII, cuando la lengua común de la tonalidad permitió diferenciar algunas características de la producción musical con relativa simpleza y organizarlas bajo el criterio de «estilo nacional», desde el siglo XIX esta tarea se complejizó. Disuelta la tonalidad esta tarea es aún más ardua. No tanto por la «etiqueta» que se pone a cada música, sino por el sentido de las mismas.

En este trabajo nos proponemos poner en tensión algunas ideas y conceptos como nacionalismo, regionalismo, universalismo, identidad y cosmopolitismo en la música de concierto partir del análisis y la reflexión de dos ejemplos musicales. Se trata de dos obras electroacústicas de Gonzalo Biffarella<sup>1</sup> íntimamente relacionadas: *Retrato sonoro de Córdoba* de 1999 y de *Memorias de rituales cotidianos*<sup>2</sup> de 2008. La primera pieza fue presentada en agosto de ese año en el Goethe Institut de Córdoba, en ocasión de la visita de Klaus Schöning<sup>3</sup> a la ciudad; la segunda fue un encargo del Institut International de Musique Électroacoustique de Bourges, Francia, que luego premió y estrenó la obra. Esta obra fue luego

---

**1** Compositor nacido en Sancti Spiritu, provincia de Santa Fe en 1961. Se dedica a la composición de músicas con medios digitales, multimedia, transdisciplinar y acústica. Ha sido merecedor de numerosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales. Asimismo, se desempeñó principalmente como docente universitario en las universidades Nacional y Provincial de la Provincia de Córdoba. Además, se ejerció como funcionario público estatal en diferentes instituciones dedicadas al desarrollo y promoción de la cultura en Córdoba (Museo Genaro Pérez, Centro Cultural España Córdoba, Secretaría Córdoba Cultura entre otros). Por otro lado gestionó numerosos eventos culturales, concursos, de difusión, conciertos. Gestionó la visita de reconocidos músicos internacionales, realizó numerosos proyectos de gestión educativa, participó como jurado en una gran cantidad de concursos y fue invitado como profesor, expositor, disertante, músico investigador por diversas instituciones nacionales e internacionales.

Además podemos mencionar que actualmente gestiona el sello «Viajero inmóvil experimental», dedicado a la difusión de músicas actuales. <https://viajeroinmovilexperimental.bandcamp.com/> (c.f. <http://cetc.teatrocolon.org.ar/node/4796> (visto el 13/06/2020), <https://www.discogs.com/es/Gonzalo-Biffarella-Mestizaje-release/634906> (visto el 22/05/2020), <https://ieeexplore.ieee.org/document/6792528?section=abstract>, (visto el 20/06/2020), [http://www.guiacultural.com/guia\\_tematica/musica/gonzalo\\_biffarella.htm](http://www.guiacultural.com/guia_tematica/musica/gonzalo_biffarella.htm), (visto el 01/06/2020), <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/comj.2000.24.4.78> (visto el 05/06/2020), **2** Escuchada en <http://elektramusik.eu/album/memorias-gonzalo-biffarella/> (visto 29/05/2021).

**3** La presencia de Klaus Schöning en este escenario resulta interesante para remarcar. En 1997 Schöning realiza el Seminario de Arts Acústica, organizado por la Fundación Antorchas, la WDR de Colonia Alemania y el Instituto Goethe, realizado en el LIPM, Centro Cultural Recoleta en el que Gonzalo Biffarella participa como asistente. Luego, en 1998, el compositor es seleccionado para realizar un curso con Schöning en el Studio

presentada en el concierto Rumores Digitales, realizado en Córdoba en junio de 2008, en el Chateau Centro de arte contemporáneo. En la nota de programa del concierto el compositor nos dice:

Al ser invitado de Bourges<sup>4</sup> para hacer una nueva obra, busqué en el catálogo de sonidos que acumulé en años. Separé aquellos que me acercaban a la cotidianidad de la ciudad en la que vivo, Córdoba. Dónde las campanas se entrelazan con el rezo de los vendedores ambulantes, las plegarias de los manifestantes, la oración futbolera dominguera e incluso con el desapercibido ritual de un cazador de sonidos. Hoy mi memoria los combina buscando sus puntos de contacto, accionando modos que no me son totalmente develados. (Biffarella, 2008)

*Retrato sonoro de Córdoba* es un montaje sonoro construido con sonidos grabados que testimonian distintas escenas aurales de la vida cordobesa; *Memorias de rituales cotidianos* está construida a partir de ese montaje primero y, por medio de distintas operaciones electroacústicas sobre el material sonoro original, se constituye como una pieza nueva, que, sin embargo, remite a la original.

Para el análisis que planteamos nos ocupamos, en primer lugar, de recuperar las complejidades que señala Dahlhaus en torno al problema de la identidad nacional en la música europea del siglo XIX. En segundo lugar, retomamos algunas ideas sobre nacionalismo y universalismo en Argentina. En tercer lugar, discutimos sobre algunas dificultades propias de la música contemporánea argentina del siglo XXI a la hora de pensarla con estas categorías. Luego, nos concentramos en la obra de Biffarella para mostrar cómo, desde allí, se pueden extraer aún más pro-

---

Akustische Kunst de la WDR 3 de Colonia (Alemania) con el apoyo financiero de la Fundación Antorchas y es seleccionado por Klaus Schöning para relizar la obra *Tango* en la WDR 3 en Colonia.

Ese mismo año, Biffarella participa como asistente de Klaus Schöning en el «Curso sobre Arte Sonoro, El Paisaje Sonoro y el Hörspiel» Organizado por la Fundación Antorchas, la WDR de Colonia Alemania y el Instituto Goethe, realizado en el LIPM, Centro Cultural Recoleta y finalmente en 1999, Schöning visita la ciudad de Córdoba y en tal ocasión se realizan una serie de actividades en el Goethe Institut entre ellas, un concierto de Paisajes Sonoros en la que se presenta *Retrato sonoro de Córdoba*

<sup>4</sup> Instituto de Música Electroacústica de Bourges (IMEB), Francia.

blemas, en particular, aquellos que aparecen a medida que nos alejamos de Buenos Aires.

En este sentido, nos interesa pensar lo problemático de la identidad, especialmente de aquella vinculada a la nación o a una región. Esto emerge, principalmente, al revisar las contradicciones que la pieza presenta en este sentido. A las enunciadas, podemos sumar el problema de la tensión entre procedimiento técnico y (significado del) material. Es decir, ¿cuán cordobesa es una pieza que, a pesar de recuperar una gran cantidad de material sonoro con un significado potencialmente tan identitario y a la vez tan particular de una comunidad, organiza estos sonidos en un montaje heredado de la tradición europea? Esta y otras preguntas guían este estudio que, sin intentar dar soluciones definitivas a algunos de los problemas que se organizaron en torno al debate nacionalismo–cosmopolitismo o nacionalismo–universalismo, procuran una reflexión en esta dirección.

1 ·

Las reflexiones de Carl Dahlhaus en torno al problema de la identidad nacional resultan un insumo valioso para nuestra investigación. Las tensiones que el autor encuentra en los modos históricos (e historiográficos) de categorizar distintas expresiones musicales en torno a lo «nacional» o lo «universal» en la música del siglo XIX, pueden ser capitalizadas para pensar el modo en que estos ejes se disponen en torno a la música contemporánea en nuestro territorio. No se trata, entonces, de recuperar estrategias para el momento clasificatorio, sino de comprender las dificultades de este.

Hasta el siglo XVIII todavía podíamos encontrar elementos eminentemente musicales que remiten a una nación —aun cuando estas categorías también pueden ser problemáticas—: el «sonido inglés» de las consonancias imperfectas que Dufay importa al continente (cf. Atlas, Freedman), la «obertura francesa» caracterizada por la figura apuntillada

y la textura homofónica (cf. Downs, Bukofzer) o el «estilo concertante» de los italianos (cf. Downs, Bukofzer).

Dahlhaus señala que en el siglo XIX no eran los elementos eminentemente musicales los que caracterizaban un estilo nacional, sino que se trata, en definitiva, del modo en que ciertas músicas participaron en el proceso social de consolidación de los estados nacionales. Dahlhaus propone que,

el surgimiento de una música nacional aparece casi siempre como expresión de una necesidad motivada políticamente, la cual se pone de manifiesto más bien en épocas en las que aspira a una autonomía nacional que resulta negada o está en peligro, en lugar de una autonomía conseguida o estable. (Dahlhaus, 2014:41)

Esto, sin embargo, también es un proceso complejo. En primer lugar, porque las características netamente musicales no pierden su efectividad como modos de caracterizar un estilo nacional, pero, como señala el autor, a veces la propia construcción de la categoría «estilo polaco», por ejemplo, esta «derivada» del trabajo de un compositor individual, como Friederich Chopin en este caso, o Modest Mussorgsky para la música rusa. En palabras de Dahlhaus:

es tremendamente dudoso determinar en qué medida la individualidad de un compositor está caracterizada por la substancia musical de una nación o, por el contrario, la substancia musical de una nación lo está por la individualidad de un compositor. (Dahlhaus, 2014:40)

Incluso, indica Dahlhaus que ciertas características musicales que pueden ser adscriptas a una música nacional, como la bordona sobre el quinto grado o la cuarta lidia en el caso de la música polaca, si bien no dejan de ser típicas de dicha tierra, no quiere decir que no puedan ser también característicos de muchas otras (Dahlhaus, 2014:41).

Estos son solo algunos de los matices que este historiador introduce en esta reflexión, pero nos interesa concentrarnos en estos dos puntos:

que no hay una esencia musical nacional —aun cuando puede haber características musicales que se consoliden como propias de aquella— y que estas caracterizaciones se organizan en torno a los debates políticos y los modos de subjetivación.

Respecto de esto último se destaca, especialmente, que este rol «político», este carácter «funcional» y no «substancial», se asienta, principalmente, en la recepción —es decir, claro, no se trata del producto, pero tampoco de la intención del artista—. Si bien esto no aparece totalmente explícito en el texto de Dahlhaus emerge de algunas afirmaciones como, por ejemplo:

¿Lo polaco y lo checo fueron sacados a la luz y captados artificialmente por Chopin y por Smetana o, a la inversa, la rúbrica individual de la música de Chopin y de Smetana fue declarada nacional por aclamación? [las cursivas son nuestras]. (Dahlhaus, 2014:40)

o también

La universalidad debería alcanzarse a través de la nacionalidad, no contra ella. Y una drástica coloración nacional ha sido —de Weber y Chopin a Mussorgski— rara vez un obstáculo y casi siempre un vehículo de reconocimiento internacional, de manera que el interés por la expresión musical de otra nacionalidad —un interés determinado por acontecimientos literarios o políticos cronológicamente cercanos, como la aparición del libro de Madame de Staël *De l'Allemagne* (1813), la revolución polaca de 1830 o la recepción de novelas rusas— no se agotaba en absoluto en el placer por lo extraño y pintoresco. [las cursivas son nuestras]. (Dahlhaus, 2014:39)

En esta misma dirección, aunque con una metodología distinta, apuntan las ideas de Stuart Hall. El autor propone alejarnos de una concepción «esencialista» de las identidades para remplazarla por una «estratégica y posicional» (Hall, 2003:17). Definitivamente se trata de priorizar el modo en que las identidades de algo se determinan a través de pro-

cesos sociales, del modo en que participan de la dinámica histórica y se ubican frente a lo político. Esto implica que la identidad «no señala ese núcleo estable del yo»; tampoco es ese «yo colectivo o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros “yos”, más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común» (Hall, 2003:17).

En lugar de esto, las identidades, como indica el autor,

nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación. (Hall, 2003:17)

O, siguiendo a Liut,

por momentos la nacionalidad es también el producto de una «adscripción». El concepto de identificación nos permite comprender que se trata de una construcción en proceso e incluye en primer plano la autodefinición de los sujetos, a la vez que toma en cuenta el carácter relacional que enfrenta en su vida social (Hall y Du gay, 2003). Decidir firmar las obras o indicar la doble nacionalidad en programas de conciertos y biógrafas públicas como compositores argentinos o franco-argentinos es un ejemplo de ello (Liut, 2017:37)

Entonces, ¿qué nos aporta el texto de Dahlhaus —y Hall nos permite actualizar— a nuestra interrogación inicial? De seguro que ninguna respuesta, ninguna categoría a aplicar. Se trata, en vez, de una alerta a la hora de pensar el repertorio de música actual en Argentina. Esto se debe a que si la recepción, incluso la «fama», de las obras es un componente definitivo en esta tarea, entonces, ¿cómo se ponen en juego estas categorías en una música eminentemente «alienada»? Pero antes de ocuparnos de este problema con más detenimiento, nos permitimos repo-

ner algunos de los núcleos del debate en torno al estilo nacional en la «música académica» argentina.

2 ·

Es claro que el nacionalismo musical fue importante en América Latina en general y en Argentina en particular. De ello hay múltiples testimonios —cf. Kuss (1998); Corrado (2010); Grela (2013); Paraskevaidis (2004); Plesch (2008), entre otros—. Si bien no nos proponemos reconstruir todos los debates en torno a este tema, pues excedería ampliamente los límites de este trabajo, sí pretendemos recuperar algunos puntos importantes de esta historia que nos permitan comprender el prisma a través del cual se pensó lo nacional en este territorio.

En este sentido recuperamos, en primer lugar, una observación de Miranda y Tello que sitúa los nacionalismos latinoamericanos en el contexto histórico global:

No hay que olvidar que la inmensa mayoría de las reflexiones históricas sobre la música de América Latina fueron hechas en el siglo XX, originalmente alentadas por nacionalismos acartonados impulsados por diversos regímenes políticos y por una consiguiente y tendenciosa toma de conciencia e identidad respecto al arte. [...] Esta historia se repite en diversas naciones y, por todo ello, el nacionalismo se antoja un pesado fardo historiográfico del que resulta muy difícil librarse, pues ha generado toda suerte de prejuicios que urge revisar. (Miranda y Tello, 2011:22–23)

Además de situar la tendencia nacionalista, nos interesa esta idea de que hay una serie de preconcepciones de las que hay que librarse. En tal sentido parece tocarse este texto con el de Dahlhaus. Es decir, en la medida en que una «sospecha» organiza la revisión de un tema tan problemático, y que, sin embargo, no debe ser abandonado sin más debido

al «inevitable sentido de identidad que la música encarna de manera tan poderosa» (Miranda y Tello, 2011:24).

Podríamos decir que, en el caso argentino, no hubo una constitución de una identidad nacional «hacia adentro», sino «hacia fuera». El compositor nacionalista de entresiglos «traía» de su formación en el exterior una serie de técnicas y procedimientos compositivos que soportaban como estructura la presencia de «lo local» en la música. Sin necesidad luego de estudiar en el extranjero sino en los conservatorios del país, el nacionalismo musical logró la instalación de este modelo como referente cultural en la primera mitad del siglo pasado.

Más acá en el tiempo, Sergio Pujol postula que ya a comienzos del presente siglo los debates sobre «lo argentino» en el repertorio académico ya no presentan una preocupación.

La forma de una música específicamente argentina ya no es un tema de debate. Ni siquiera la polémica nacionalismo–universalismo mantiene su vigencia. En todo caso, la preocupación central de hoy es la de saber cómo hay que situarse en un mundo globalizado; qué hacer con las tradiciones culturales, cómo revisitarlas, cómo imaginar un futuro que no se limite a ser la cinta de Moebius de la memoria artística del país. Lo argentino musical es una verdad de Perogrullo, pero una verdad ramificada y extendida, siempre en riesgo de convertirse en una pieza más del inventario global. (Pujol 2013:228)

Podemos repasar el otro extremo de esta línea: el grupo de compositores que intentó alejarse de cualquier *ismo* local a favor del desarrollo de la experimentación. Behague expresa que en las décadas de 1930 y 1940 la producción musical emergió la conciencia por parte de algunos compositores latinoamericanos de la necesidad de adherir a nuevos métodos de composición, sin ocultar su identidad cultural latina (Behague, 1983:351). Existe un vasto repertorio de obras neoclásicas que buscan despojarse de todo rastro localista a favor de una música que tiende a la abstracción total y a separarse del mundo. En palabras de Pujol: «Juan Carlos Paz

era la némesis de Ginastera, su rival histórico. Despreciaba la música de su colega, no creía posible un vanguardismo que tuviera como punto de partida el nacionalismo musical» (Pujol 2013:127).

### 3 ·

Nos preguntábamos más arriba por la relación entre Dahlhaus y la música contemporánea argentina. Entonces, si bien Dahlhaus está pensando en el siglo XIX, sus cuestionamientos habilitan cierta transposición a problemas actuales. En este sentido, si el *quid* de la cuestión estaría en la recepción y en la circulación, en la función social de la música —incluso cuando esta sea el no tener función (Adorno, 2004)— o en el lugar de la obra en el proceso social —de forma más o menos inmediata—, entonces aparecerían desafíos para categorizar, en el ámbito de la representación de la nación, una música eminentemente «alienada» (Adorno, 2011:762 y ss.). Es decir que, más allá de algunos intentos de recomponer el vínculo entre música y sociedad,<sup>5</sup> se trata de una música que extrae su fortaleza (y su impotencia) de su lugar «negativo» respecto del devenir social. No se trata, de ningún modo, de postular «el arte por el arte», sino de asumir ciertas condiciones de «relativa autonomía», como observaba Adorno (2004).

Alessandro Baricco lo resume claramente:

la escisión entre música contemporánea y público es ya un hecho indiscutible. Negarlo no sirve para nada, y ni siquiera es útil seguir explicán-

---

<sup>5</sup> Se trata de movimientos como la *Diesseitigkeit* en Alemania (cf. Schüttler en Spinelli, 2015), las intervenciones de *Buenos Aires Sonora* (cf. <http://buenosairessonora.blogspot.com/>) o las tendencias, en los últimos años, de incorporar elementos del pop y el rock en la música de concierto, desde Romitelli a Sara Glojnaric (1991) —compositora y performer croata, que reside en Stuttgart, Alemania. Se dedica a la música contemporánea académica, su trabajo es interdisciplinario, multimedia y multisensorial, fuertemente influenciado por las consecuencias estéticas y sociopolíticas de la cultura pop. Es así que ella trabaja con la problemática de la repetición (a través del loop) en sus obras *Sugarcoating, for ensemble* (2017) y *Sugarcoating #2* (2018) ambas para ensamble de cuerdas y vientos. Esta serie se basa en la readaptación de los principales fetiches de sonido en la música pop, en base a datos proporcionados por Million Songs Dataset, una colección de características de audio y metadatos de un millón de canciones pop contemporáneas. (Cf. Sara Glojnaric. n/a.).

dolo como una provisional falta de cohesión social y cultural, causada por la brusca aceleración de una vanguardia creativa y por la objetiva lentitud de un público en volver a alienarse. Todo eso es pura patraña ideológica. La música contemporánea no está «más adelantada»: está en otro lugar. (Baricco, 2000:55)

En el caso de la Argentina esto está extremado, puesto que al limitado número de compositores y aún más limitado grupo de intérpretes que participan (y escuchan) de esta música, hay además escasos críticos que pongan esto en discusión en la esfera pública; en los últimos años, tal vez solo el recientemente fallecido Federico Monjeau en el diario *Clarín* o Pablo Gianera en *La Nación*.

Entonces, si la recepción de esta música se encuentra enclaustrada en torno a un grupo de expertos, parecerá que cabe la pregunta por los modos de identificación de un producto cuya participación en los procesos sociales de mayor alcance es limitada.

#### 4 ·

Todas las preguntas que emergieron hasta aquí podemos formularlas independientemente de nuestro objeto de estudio. Sin embargo, las obras de Biffarella, con sus singularidades, aportan matices a esta problemática, pues emergen allí algunos ejes importantes que no aparecieron en la teoría relevada hasta este punto.

Nos concentramos en el análisis de dos obras: *Retrato sonoro de Córdoba* y *Memorias de rituales cotidianos* que, como dijimos al comienzo, están entrelazadas. La primera se trata de un montaje que organiza distintas grabaciones de sonidos de la ciudad de Córdoba, mientras que en la segunda el montaje, a la manera de parodia, se transforma en la estructura de una nueva forma resultante de los procesos propios de la música electroacústica. En esa pieza, el montaje original es la prehistoria de *Memoria de rituales cotidianos*. Allí se propone un recorrido heterogéneo de sonidos sin procesos, un montaje cuya singularidad radica en

el hilvanamiento de sonidos típicos del paisaje urbano cordobés, conectados tanto por su semántica como por su (micro)morfología. De este montaje nos interesa *qué Córdoba está mostrando*: la Córdoba de los cordobeses. Nos referimos a que no es, por ejemplo, la Córdoba del Cuarteto, este, como la referencia cultural más inmediata de la ciudad, incluso para aquel que intenta, de buen corazón, federalizar la cuestión. Son sonidos de la Córdoba de todos los días, de una Córdoba por la que todos transitamos.

Cabe aclarar que Córdoba es una ciudad muy centralizada. El centro, queda en el *centro*, la expansión urbana es centrífuga, más o menos pareja. Todos los colectivos (menos los 600 y 601) pasan por el centro y, en general, las «diligencias» se hacen allí (ir al banco, a misa, a la plaza, a comprar las entradas para el partido, al mercado, al teatro, al correo, etc.).

Además, en la obra están presentes otros sonidos como los de la Cañada, la hinchada de Belgrano, las protestas y marchas que se hacen en el centro (cortes de calles principales).

¿Qué significa esto? Nos da la posibilidad de pensar una comunidad regional cordobesa por fuera del estereotipo con el que se nos conoce (ese estereotipo lumpen-kitsch que combina el alfajor, el burrito, el cucú — de Carlos Paz—, la tonada y el cuarteto).

Dicho de otro modo, podríamos hablar de una mirada «no portecéntrica» en el uso del material y de este, a su vez, en su contexto de sentido original. Es exactamente lo contrario a una música *for export*. De hecho, los sonidos son tan regionales —a pesar de ser parte de una urbe de más de dos millones de habitantes— que devienen privados para cualquier extranjero.

La obra se inscribe en una de las líneas distintivas de la composición de Biffarella que está atravesada por el tema de la memoria, esto es la memoria como parte constitutiva de las identidades, de los procesos políticos y sociales.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Podemos indicar el comienzo de esta búsqueda hacia 1984 con la obra multimedia *Los Visitantes Nocturnos*, para cinta, proyecciones, bailarina y actriz, realizada a partir de obras de Carlos Alonso la cual expone diferentes escenas de tortura y violencia durante la dictadura militar argentina. Podemos enumerar algunas de la obras correspondiente a la serie de las «Memorias»: *De Memorias y Olvidos*, para cinta; *Voces sin Memorias* para 3 voces, guitarra MIDI, sakuhachi, percusión y computadoras; *Concierto de las Campanas* '93

En palabras del compositor:

Memoria de rituales cotidianos testimonia de una manera recortada, por supuesto, sonidos que pertenecen a la ciudad de Córdoba en particular en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI. El nombre viene porque muchas de las voces que me parecen típicamente características de los vendedores ambulantes, de las hinchadas de fútbol realmente utilizan una forma salmódica que viene del ritual obviamente, para vender: DO' TURRONE' POR UN PESSO! Ese modo de decirlo es claramente salmódico, viene de una tradición eclesiástica que se refleja, y está dicho con una voz totalmente cordobesa. (Biffarella, 2020)

Ahora bien, si pudimos concluir en las secciones anteriores del trabajo que en los nacionalismos (o, en nuestro caso, regionalismos) lo que se pone en juego, a fin de cuentas, es la mirada «del otro» sobre «nosotros», parecería que necesitamos construir un semblante para poder ser aceptados como «cordobeses».

Una vez más, por la fuerza con la que esta (proto)obra arremete contra, podríamos decir, algún sentido «profundo» de identidad construida a partir (o en medio de) la música. Una obra que escuchamos los cordobeses y nos resuena tan familiar, pero al mismo tiempo, tal vez *incomunicable*. Y con esto se pierde también una carga histórica que los mismos sonidos acarrear: las campanas de una ciudad con tanta historia jesuítica que parece permear en el «tono salmódico» de los vendedores que sugiere Biffarella, la tradición de lucha —hoy acaso con el signo político cambiado— que se cifra en esos bombos y tambores.

---

para cinta, 6 campanarios, Soprano, Coro, ballet, y guitarra MIDI; *De Memorias y Olvidos*, obra multimedia interactiva (a 30 años del golpe) con el Grupo Los de al lado y Carlos Alonso; *La Máquina de Picar Memoria*, obra electroacústica; *Memorias de la Sal*, obras para trio de instrumentos gestuales, guitarra eléctrica y video proyección. Trio Alcaraz, Biffarella, Catalano. Colaboración en video Gabriela Espina (2013), *Memorias del Bosque*, obras para trio de instrumentos gestuales, y video proyección. Trio Alcaraz, Biffarella, Catalano. Voz grabada: Alejandra Tortosa, bombo grabado: Guillermo Miller (2013), *Memorias de la Ladera*, obras para trio de instrumentos gestuales, guitarra eléctrica y video proyección. Trio Alcaraz, Biffarella, Catalano (2013).

Y tal vez sea para no perderse en este lenguaje privado, es que la versión final devino cosmopolita: *Memoria de los rituales cotidianos* fue un encargo del IMEB producida con el financiamiento del estado francés y premiada, años después, por la misma institución. Esta obra, construida a partir de *Retrato Sonoro de Córdoba*, se aleja del montaje preliminar sin abandonarlo, al punto de atenuar las relaciones y referencias inmediatas que la vinculan con Córdoba. Las marcas de lo cordobés quedan ocultas detrás de las transformaciones compositivas del material inicial y solo queda un eco de aquello que representa a Córdoba de forma inmediata. Y tal vez eso le permitió ser laureada en Francia.

Esta nueva versión es producto directo de otro tipo de operación compositiva, es decir, ya no es el montaje que hilvana consciente de la micromorfología de los sonidos, sino que la composición resulta de combinatorias de sonidos procesados, mutados, alejados de su genética primera: los sonidos están «descompuestos» para luego ser re-compuestos en una *obra*. Este tipo de alejamiento solo es posible a través de la mediación de la tecnología digital y de una infraestructura adecuada. Es así que reconocemos que esta composición, como mucha música electroacústica y como rama de la música académica presenta características identitarias propias de la música electroacústica y su repertorio de operaciones compositivas identificables: las granulaciones, los estiramientos y transposiciones, entre otras.<sup>7</sup>

En tales circunstancias, podemos ver cómo los rasgos locales y singulares de la versión preliminar quedan velados detrás de una apariencia cosmopolita, propia de la composición con medios digitales y acordes a aquellas galardonadas por el IMEB.

---

<sup>7</sup> Nos interesa agregar que la reflexión sobre la «Memoria» a través de la praxis compositiva se prolonga aún hoy en la actualidad. Hoy, Biffarella camina hacia la crítica y el alejamiento de la «abstracción» tanto en el plano material como en el operativo. El compositor apuesta a trabajar con la gestualidad de aquellos sonidos inmediatos, reconocibles, familiares. Muchas veces, estos sonidos logran vinculaciones con quien escucha y esas vinculaciones traspasan el estadio de «la fuente» para arribar a otras zonas de la memoria del oyente: «Hay sonidos que son representantes de lugares con memoria para nosotros, para los habitantes de la ciudad y hay sonidos, emulando a Marc Augé, el antropólogo Francés, que representan a los no lugares» (Biffarella, 2020).

Esta tensión entre montaje previo y obra resultante, entre regionalismo y cosmopolitismo y entre modos de «audición» de lo local, brinda un ámbito privilegiado para recuperar algunos problemas centrales para las tradiciones musicológicas, pero también para replantearnos qué espacio estamos disputando: parece que solo por medio del sacrificio de una lengua común pero, a la vez, singular, podemos intervenir con estas categorías, en este campo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, THEODOR (2004). *Teoría estética*. Obra completa, 7, Madrid: Akal.
- ADORNO, THEODOR (2011). *Escritos musicales V*. Obra completa, 18, Madrid: Akal.
- ATLAS, ALLAN (2002). *La música del renacimiento. La música en la Europa occidental, 1400–1600*, Madrid: Akal.
- BARICCO, ALESSANDRO (2000). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Biblioteca de ensayo, Madrid: Siruela.
- BEHAGUE, GERARD (1983). *La música en América Latina*. (Una Introducción), Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores CA.
- BUENOS AIRES SONORA: <http://buenosairessonora.blogspot.com> [consultado el 20/05/20]
- BUKOFZER, MANFRED (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid: Alianza.
- CORRADO, OMAR (2010), *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920–1940*, Buenos Aires: Gourmet musical.
- DAHLHAUS, CARL (2014). *La música del siglo XIX*, Madrid: Akal.
- DOWNS, PHILIP (1998). *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid: Akal.
- FESSEL, PABLO (comp.) (2007). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- FREEDMAN, RICHARD (2013). *Music in the Renaissance*, New York: W.W. Norton and Company.
- GRELA, DANTE (2013). *Escritos. Serie música contemporánea*, Rosario: UNR Editora.
- GRIMSON, ALEJANDRO (2011). *Los límites de la cultura, Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- HALL, STUART (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En HALL, Stuart et al.: *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- KUSS, MALENA (1998). Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, pp. 133–149. Madrid: Fundación autor. UCM.
- LIUT, MARTÍN (2017). *Cosmopolitas, nómades, músicos de la distancia: Compositores de origen argentino en la París del Siglo XXI*. Tesis doctoral en cotutela Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas, UNQ. Doctorado en Música, historia, sociedad, EHESS (inédita).
- MIRANDA, RICARDO Y TELLO, AURELIO (2011). *La música en Latinoamérica. Volumen 4*, México: Secretaría de relaciones exteriores. Dirección general del acervo histórico diplomático.
- PARASKEVAÍDIS, GRACIELA (2004). Comentarios al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek, *Per Musi*, 10, Belo Horizonte, pp. 57–59.
- PLESCH, MELANIE (2008). La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En BARDIN, Pablo L. et ál. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, Ediunju.
- PUJOL, SERGIO (2013). *100 años de música en Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- SPINELLI, EDUARDO (comp.) (2015). *Poéticas. En torno a suono mobile*, Córdoba: SUONO MOBILE Editora.

## CORPUS DOCUMENTAL

- ALONSO, CARLOS (2020). *Manos Anónimas*. Museo Evita Palacio Ferreyra en Facebook. Ver en: <https://www.facebook.com/museoevitapalacioferreyra/videos/232916151452068/>
- BIFFARELLA, GONZALO (2008). *Retrato sonoro de Córdoba*. Archivo personal. Ver en: <https://drive.google.com/drive/folders/10qe5ZaCFGcZZNYb7ieDNH-icfPQN74I0?usp=sharing>
- BIFFARELLA, GONZALO (2008). Memoria de rituales cotidiano. (Archivo de audio). Archivo personal. Ver en: <https://drive.google.com/drive/folders/10qe5ZaCFGcZZNYb7ieDNH-icfPQN74I0?usp=sharing>
- BIFFARELLA, GONZALO (2015): Curriculum Vitae Ver en: <https://drive.google.com/drive/folders/10qe5ZaCFGcZZNYb7ieDNH-icfPQN74I0?usp=sharing>